



La nostalgia **OPERATIVA** *el nuevo romanticismo*

TESIS FIN DE MASTER **MPAA5 2014 ETSAM**

autor: **LUIS BRETÓN BELLOSO**
tutor: Juan Miguel Hernández León



La Nostalgia Operativa: un nuevo romanticismo

Luis Bretón Belloso

Línea 4. Teoría y crítica de arquitectura
Juan Miguel Hernández de León
lbretomb@gmail.com

ES

RESUMEN. Son muchos más de los que creemos, los "edificios modernos" que, abandonados desde hace tiempo, yacen silenciosos y olvidados frente a nuestros ciegos ojos, atentos sólo al simulacro social. La visión de su ruina cuando aparece, no produce en nosotros la misma sensación que la que producen las arquitecturas clásicas del pasado. Esta otra nos desasosiega e inquieta, despertando en nosotros la extrañeza, el desconcierto y, a veces, la culpa.

¿Qué particularidades intervienen y motivan esta contemplación sin nostalgia del pasado? ¿Cómo debemos instalar este fenómeno en el debate arquitectónico actual? Y más específicamente ¿Se puede integrar la ruina moderna en el proceso proyectual contemporáneo?

PALABRAS CLAVE: Ruina Moderna, Obsolescencia, Dialéctica, Neorromanticismo, Metamodernismo, Nostalgia Operativa.

EN

ABSTRACT. There are more "modern buildings" than we think that they remain abandoned and forgotten since a long time, in front of our blind eyes, focused only on the social simulacre. The vision of ruin when it appears, does not produce in us the same feeling as that produced by traditional architectures of the past. This one disturbs and us restless, waking us strangeness, confusion and sometimes guilt.

What particularities involve and motivate this contemplation without nostalgia for the past? How should we install this phenomenon in the current architectural discussion? And more specifically. Can we integrate modern ruin into the contemporary design process?

KEYWORDS: Modern Ruin, Obsolescence, Dialectic, Neoromanticism, Metamodernism, Operational Nostalgia

Máster de Proyectos de Arquitectura Avanzada
[MPAA5] 2013/2014
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Tesis Fin de Máster
La Nostalgia Operativa. El nuevo romanticismo

Autor
Luis Bretón Beloso

Tutor
Juan Miguel Hernández León

Índice de contenidos
Introducción

Nueva sensibilidad. Metamodernismo
Encallamiento. Crisis.
De la “Ruina de la Modernidad” a las “Ruinas Modernas”
Magdalena Jetelová y Paul Virilio en el Atlantic Wall
Bienal de Venecia 1990. Bernd y Hilla Bercher
Tesis
Método
Clúster bibliográfico

Descripción

Metamodernismo
Pensamiento Débil y Sociedad del Espectáculo
Timoteo Vermeulen y Robin Van den Akker
Del “Yes we can” al “Yes is more”
El giro hacia la ética
Neorromanticismo
El héroe metamoderno
Dialéctica y Criticismo
La ruina como espacio metamodern
Arquitectura y transgresión.

Proposición

Nostalgia Operativa
Comprensión frente a contemplación
Obsolescencia, entropía y mortandad de la arquitectura moderna
Formas de obsolescencia
Obsolescencia Técnica. Autopsia a Wright
Obsolescencia Conceptual. Autopsia a Le Corbusier
Obsolescencia Afectiva. Autopsia a Breuer.
Obsolescencia Funcional. Autopsia a Corrales y Molezún.
Obsolescencia Aparente. Autopsia a Eisenman.
La entropía postmoderna
Presente perpetuo
La Ruina del Futuro
La entropía de Kevin Lynch
La mortandad como posibilidad
Gaston Bachelard
Reaprender, reprogramar, reformatizar
Manifiesto metamodernista

Son muchos más de los que creemos, los “edificios modernos” que, abandonados desde hace tiempo, yacen silenciosos y olvidados frente a nuestros ciegos ojos, atentos sólo al simulacro social. La visión de su ruina cuando aparece, no produce en nosotros la misma sensación que la que producen las arquitecturas clásicas del pasado. Esta otra nos desasosiega e inquieta, despertando en nosotros la extrañeza, el desconcierto, y a veces, la culpa.

¿Qué particularidades intervienen y motivan esta contemplación sin nostalgia del pasado? ¿Cómo debemos instalar este fenómeno en el debate arquitectónico actual? Y más específicamente ¿Se puede integrar la ruina moderna en el proceso proyectual contemporáneo?

La **ruina de la modernidad** es un tema recurrente en el discurso cultural y filosófico en general desde que en 1968, el Coronel George Taylor, esquivara la máxima de las condenas en una sociedad distópica de simios y nos maldijera a todos arrodillado ante las ruinas de nuestra propia civilización. Y desde los años 90 del siglo pasado es, en particular, un tema instalado y principal en el debate arquitectónico. Que, durante este trasvase de siglo, ha promovido exposiciones, editado libros y celebrado congresos en todo el mundo. Respondiendo con ello, a una inquietud emergente anunciadora de un **cambio de sensibilidad** hacia lo hecho. Y que, desde un nuevo criticismo, quizás comporte, además, un cambio de paradigma en la manera de entender nuestra contemporaneidad.



(Fig. 1)

Esta nueva actitud, desde la se aborda la investigación, despierta el interés, no solo en el campo de la arquitectura, sino también en el del arte, la filosofía y las ciencias, ya que constituye una nueva manera de entender el mundo y la sociedad. Una nueva modernidad. **Un metamodernismo.**

Son ya casi cincuenta años los que dura el enredo postmoderno. Durante los cuales se ha desintegrado, casi hasta sus límites cuánticos, el gran discurso moderno. Hay que decir que para que en 1979, año que puede parecer tardío, Lyotard estableciera con el rigor necesario el concepto de “**condición postmoderna**”, la moderna ya había entrado, desde el final de la primera guerra mundial e incluso antes, en una crisis incuestionable. Proclamada, de múltiples maneras, por cualquier ideario

que, desde el siglo XIX, se preciara de considerarse crítico. Hablodel materialismo dialecto, el existencialismo o el psicologismo primero y de la crítica al capitalismo y al turbo-capitalismo después. La crisis de la modernidad es un tema harto debatido que debiéramos dar por superado. Muchos de los postulados que la denuncian, ¡tienen más de cien años! y los consideramos, en nuestros días, plenamente aceptados. No obstante, aunque los argumentos que nos ofrece el postmodernismo están, más que validados, nos cuesta abandonar algunos de los heroicos principios sobre los que se construyó el mito de la ilustración.

Se podría decir que nos hemos parado, que permanecemos encallados en un intrincado territorio que, efectivamente ha superado la modernidad y asimilado el postmodernismo. Pero que todavía no ha abierto una vía distinta que no sea negar la primera. Una vía propositiva que continúe con el desarrollo del pensamiento libre.

Este encallamiento, por acumulación de contenidos, es lo que fija la permanente sensación de crisis que padecemos.

Así que cómo si de un vacío y olvidado edificio se tratara, hablamos de una modernidad en ruinas o de las **“Ruina de la Modernidad”** porque tras este lustro de fragmentación y roturas, el espíritu de la modernidad, algo de su ideario ha sobrevivido. Fragmentado y roto como una ruina. Pero todavía presente de algún modo. Y con capacidad para afectar como lo hacen las ruinas, desde la distancia. Acordamos que la expresión es acertada y lo es, no sólo porque describa con coherencia el espíritu de nuestro tiempo, sino porque conecta o, mejor, sugiere, la conexión entre conceptos. Así que no nos cuesta nada, a los arquitectos, pasar desde “la ruina”, en singular a las **“Ruinas de la Modernidad”** en plural, y de estas a las **“Ruinas Modernas”**. Trasladando a nuestro campo, la centralidad de la cuestión.

Porque hablar de ruinas ya es hablar de lo concreto, de lo que se rompe y se ve roto. Ya es hablar de arquitectura. De tal manera que no parece equivocado pensar que algo esencial de nuestro tiempo estudiaremos al tratar de la arquitectura moderna y de su ruina.

Lo que quiero decir es que hablando de la **“Ruina Moderna”** intuyo, hablaremos también de la de la Modernidad. Y que el problema de aquella, es también, el de esta. Y que una propuesta para una, lo será también para la otra.

El objeto de estudio está, por lo tanto, fijado.

¿Qué arquitectura estudiaríamos para comprender el espíritu cortesano del siglo XVIII? ¿Cuál el de la ilustración?

¿Qué arquitectura se identifica mejor con la revolución bolchevique? ¿Cuál con el sueño americano?

¿Por qué la ruina moderna es la arquitectura que mejor recoge el espíritu de nuestro tiempo? ¿Es pertinente el objeto de nuestro estudio?

Sin duda lo es para el observador atento del panorama cultural contemporáneo. Son multitud las manifestaciones de todo tipo que durante estos últimos años han proliferado en torno a la **ruina moderna** como elemento clave para la construcción de una lectura crítica de nuestro tiempo.

De entre todas ellas, hay dos especialmente significativas porque son las que colocan a la ruina arquitectónica moderna en el centro de la cuestión, las que primero intuyen el valor “epistemológico” de las mismas y las que provocan la reacción del gran “aparato cultural”, que, mediante su reconocimiento, legitimará implícitamente sus reflexiones (que son las nuestras).



(Fig.2)

La primera de estas manifestaciones artísticas es la que realiza en 1994 la artista checa **Magdalena Jetelová** sobre las ruinas del **Atlantic Wall**. Expresión con la que se denomina al conjunto de búnkeres y demás construcciones defensivas que instaló el ejército nazi a lo largo de toda la costa occidental europea para defenderse de una posible invasión aliada proveniente de Gran Bretaña. Este conjunto de fortificaciones fue erigido bajo la supervisión del general Fritz Todt y en su diseño llegó a intervenir el arquitecto del fñhrer, Albert Speer.

Muchos de los búnkeres que lo conforman son en palabras de **Paul Virilio**:

“...notables construcciones comparables a mastabas egipcias, tumbas etruscas y estructuras aztecas.” “...y a la obra de Le Corbusier pero con un añadido repulsivo”

“...comparables a la obra de Le Corbusier pero con un añadido repulsivo”

Paul Virilio

Es una arquitectura derrotada no sólo por el fuego aliado. Muchos de estos mastodontes de hormigón se construyeron sin cimientos y ahora yacen semienterrados como barcos naufragados. Siendo tal la descontextualización que sufren que su visión no evoca su terrible y cercano pasado, sino que nos proyecta a la de un futuro lejano y perdido.

No es en nada diferente de la que tuvo el Coronel Taylor. Quizás nosotros también debamos maldecir.

Mediante láseres, Jetelová proyecta sobre estas edificaciones mensajes de **Paul Virilio**:

“Lo esencial no es siempre lo visible”

“El espacio para la batalla del tiempo”

“La guerra total se convierte en teatralidad”

Esta instalación es la recreación de ese territorio intermedio en el que se mueve nuestra contemporaneidad, entre tierra y mar, entre piedra y luz, entre ausencia y presencia, entre pasado y futuro.

Desactiva dos mitos modernos cómo la guerra y la tecnología y activa la evocación y un nuevo romanticismo. Explicita una mirada dual y dialéctica y coloca a la ruina moderna en el centro del discurso contemporáneo.



(Fig. 3)

El otro gran hito en la instalación de esta nueva conciencia se produjo en la 44th Bienal de Venecia de 1990, en el que el matrimonio de fotógrafos alemán **Bernd y Hilla BECHER** obtuvieron el “León de Oro” en el apartado de escultura por su exposición “**Bernd&HillaBecher: Typologie, Typologien, Typologies**”.

Pero en ella no se mostraba ninguna escultura. Su exposición la conformaban fotografías de las ruinas de grandes edificios industriales abandonados. Eran fotos realizadas bajo una luz homogénea y gris, sin nubes, sin sombras, sin personas, sin escala. La arquitectura se fotografiaba cómo un objeto abstracto, “desarquitecturizado”.

Su afán por la descontextualización es tal, que les lleva a nombrar a todas y cada una de las fotografías con el mismo nombre: **“AnonymenSkulpturen”** y a exponerlas agrupadas por tipologías como si de una gran taxonomía de la forma industrial se tratara. Observamos aquí otro indicio de ese **romanticismo pragmático** que buscamos.

El jurado de la bienal, hizo algo más que premiar el reflexivo trabajo de los Becher, les otorgó la condición de escultores. Es difícil decidir en cuál de los dos actos hay más trascendencia. Si en la exposición de fotografía en sí misma, o en la concesión del premio de escultura.

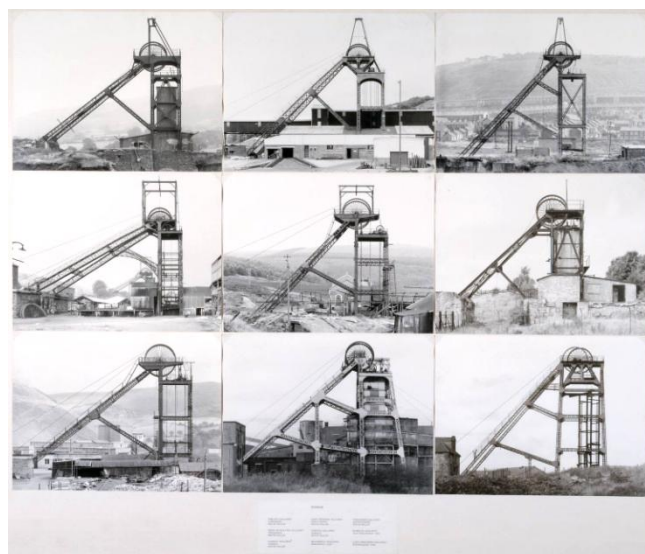
El caso es que este hecho otorga a la imagen una condición material. Como la piedra filosofal una condición aurea a los metales.

¿A cualquiera?

No, a cualquiera no. Sólo a la imagen de una ruina moderna fotografiada bajo una óptica que la teatraliza y transforma en un objeto puramente estético.

Gran parte del mérito lo aporta el fotógrafo, desde luego, pero otra no menos importante el edificio y su naturaleza dialéctica que estamos empezando a descubrir y a valorar.

Este mecanismo, sobre el que volveremos, para definir bien nuestra idea de **neorromanticismo**, es el que ha propiciado el famoso movimiento exhibicionista del **“Ruin Porn”**, que muestra en libros, revistas y webs infinidad de imágenes de ruinas de edificios y espacios abandonados en increíbles panorámicas maquilladas hasta la obscenidad. Sus tres ciudades fetiche son **Detroit** (USA), **Varosha** (Chipre) o **Prípiat** (Ucrania), cada una arrastrando su particular desdicha.



(Fig. 4)

A estas dos exposiciones, hay que decir que los láseres de la Jetelovä no se proyectaron en Normandia para su contemplación directa, sino para conformar una colección de fotografías que luego se expusieron en Jüntland.

A estas dos exposiciones decía, se han sucedido otras muchas. La más reciente y famosa: “**Ruin Lust**” en la Tate Modern Gallery de Londres concluida en Marzo de este mismo año 2.014. Y que continuaba desde otra anterior llamada “**Ruins in Reverse**” también en la Tate.

Si nos vamos a la otra orilla del Atlántico, el fenómeno se amplifica ante la crítica realidad de sus ciudades y el descomunal proceso de degradación y despoblación que sufren sus periferias. Por no dejar de citar una exposición representativa en los E.E.U.U. nombraré “**Future Archeology**” celebrada en el Forum de Los Angeles en el otoño de 2009.

También el panorama académico ha reaccionado al fenómeno y aunque, lamentablemente, su acción, en general, está más enfocada a la difusión y el reconocimiento de una arquitectura con menos sustancia, la reflexión sobre la ruina moderna ha sido el objeto de varios congresos internacionales de la más alta relevancia. Como el celebrado en 1.990 en la ciudad holandesa de Eindhoven que dio lugar a la creación del **DOCOMOMO**, la Carta de Nara en 1994 sobre la “Autenticidad”, o este mismo año, el celebrado en el CIDRALL de Manchester bajo la denominación: “**Big Ruins: Estéticas y Políticas de la Gran Decadencia**”, en el que se complementaba nuestro enfoque arquitectónico de la cuestión con el político.

No puedo dejar de mencionar tampoco, la Conferencia Internacional sobre Intervención en la Arquitectura del Siglo XX **CAH20thC**, que tuvo lugar en nuestra Escuela de Madrid en el año 2011 presidida por **Juan Miguel Hernández León** y que dio lugar a la redacción del “**Documento de Madrid**”.

Por su parte, la vanguardia artística también ha reaccionado ante estos estímulos y dirige con asiduidad su mirada hacia el desastre. Como fue el caso de **Michael Tompert** y **Paul Fairchild** en 2.010, mostrando, en la Live Worms Gallery de San Francisco, infinidad de maneras de destrozarse el fetiche más caro y tecnológico del momento. El Iphone 4.



(Fig. 5)



(Fig. 6)

Y si nos preguntamos por cómo la arquitectura y los arquitectos se han alineado ante esta nueva sensibilidad y, aunque el tema será tratado más adelante cuando la investigación reclame la definición de una operatividad cierta sobre la ruina moderna, rara es la ciudad que no ha intervenido algún edificio industrial para reconvertirlo en centro de arte o fábrica de cultura como estrategia de revitalización urbana.

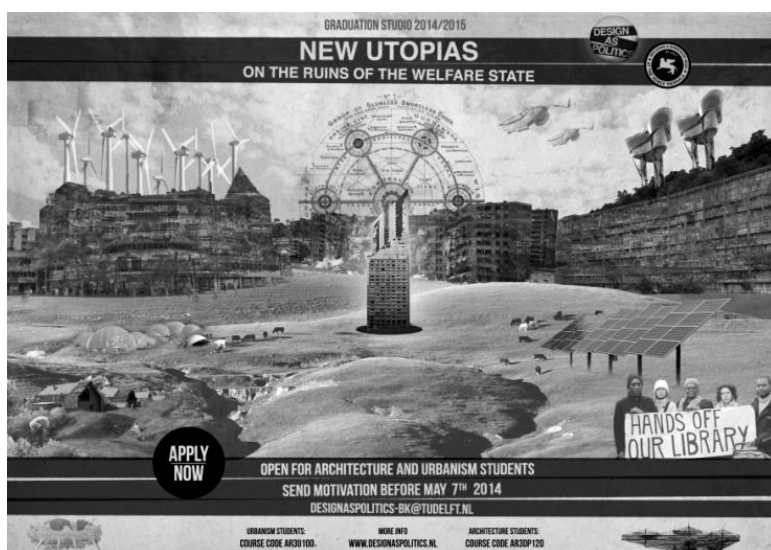
El caso más reconocido es la **“Tate Modern Gallery”** en Londres (2.000), pero Madrid tiene su **“Matadero”** (2.007), Casablanca su **“Abattoir”** (2.009) y Berlín su **“Trafo”** (2.010). Y el pragmatismo americano lleva haciéndolo desde 1.964, cuando el naviero William M. Roth compró, en San Francisco, la famosa fábrica de chocolate **“Ghirardelli”** para evitar que fuera sustituida por un edificio de apartamentos; convirtiéndola en la magnífica plaza comercial que es desde entonces. Lo llaman **“Adaptive Reuse”**.



(Fig. 7)

Podríamos seguir encontrando referencias también en el mundo del cine. Con multitud de películas que recrean increíbles escenarios post-apocalípticos en los que las ruinas modernas se convierten en el personaje protagonista. E incluso podríamos iniciar este mismo año en la Universidad holandesa de Delft un Master de Postgrado con el título: “**New Utopias. On the ruins of the Welfare State**”. “Nuevas utopías. Sobre las Ruinas del Estado del Bienestar”

Pero vamos a dar ya por suficientemente justificada la pertinencia estudio. La Ruina Moderna es sin duda un tema **trascendental**, en el sentido filosófico del término, para el entendimiento de la sensibilidad artística de nuestro tiempo. Y como tal, así lo intentaremos abordar.



(Fig. 8)

Tesis

Parece incuestionable que la mirada hacia la ruina nos ofrece un territorio reflexivo afín con el espíritu de nuestro tiempo.

Pero la aparición de ésta, en su versión moderna, no por esperada, deja de incomodar nuestra conciencia más disciplinar. No es nuestra mirada sobre ella la misma que dirigimos a la ruina del Partenón o a la de la ciudad Omeya de Medina Azahara. ¿Qué se activa de particular y distinto en la visión del desastre moderno?

¿Qué razones nos provoca esta desazonada inquietud en su contemplación? ¿Qué vemos, en realidad, en el óxido y la hojarasca que revisten de calamidad los edificios en los que nuestra propia sociedad depositó sus anhelos y esperanzas de futuro?

¿Debe contemplarse la ruina moderna como un monumento, o todavía puede ser, en algún modo operativa?

Tras reconocer el espacio de la ruina como un “**espacio interlocutor**”. Buscamos que nuestra mirada sobre ella no sea exclusivamente melancólica. Y digo, no exclusivamente, porque un

componente nostálgico, en esta sensibilidad del Metamodern, es necesario mantener. La nostalgia nos rescatará de la “**autarquía posmoderna**” y activará una nueva ética y una nueva mirada intermediaria y abierta, activa y evocativa a la vez.

La tesis que aquí se expondrá es que:

“ **Es posible revisar la modernidad desde una nostalgia operativa que no rememore un estilo pasado sino que proyecte y produzca una arquitectura ética y coherentemente de vanguardia. Quizás la única arquitectura crítica posible.**

El objetivo de la investigación no pretende ser ni finalista ni conclusivo, lo que sería más propio de una tesis doctoral. Sino que se ha considerado algo previo. Algo que conjuga toda la suerte de inquietudes, sospechas y reflexiones que acontecen en ese estado anterior a abordar la resolución de un gran problema. Quiero decir que para poder resolver uno, lo primero es plantearlo.

Así que el trabajo se torna en la búsqueda de una propuesta o “**vector de interés**” en palabras de Fullaondo, que apunte a una dirección y sea capaz, después, de estimular investigaciones más profundas.

No me gustaría abordar la cuestión como “el elefante de la cacharrería”. Sin aportar, primero, una idea general, o mínima hoja de ruta que nos aporte la dirección, sentido y velocidad de ese vector de contenido detectado. Volviendo a citar al maestro, sin aportar una “**composición de lugar**”.

La tesis está estructurada en tres niveles que se suceden desde lo general a lo particular. El primer nivel es puramente introductorio y lo estamos concluyendo. El segundo tiene un carácter descriptivo y se utilizan herramientas como la localización, la contextualización, la identificación, la clasificación... hasta configurar el campo de trabajo para el posterior y último nivel que es de naturaleza propositiva.

Dada por finalizada la introducción, **el nivel descriptivo** atiende a la exposición de la necesidad de comprender nuestra contemporaneidad más allá del concepto de modernidad y postmodernidad. En la convicción de que ambas sensibilidades deben ser superadas para comenzar el Siglo XXI.

Ésta es, a groso modo, la condición “Metamodern” o “Metamodernismo” y será a lo primero que atendamos.

Una vez identificada ésta, segregaremos de entre sus múltiples manifestaciones, la que afecta al mundo de las artes y la arquitectura. Y nos centraremos en una nueva sensibilidad romántica, que podemos denominar “neo-romanticismo” o “meta-romanticismo”.

Así, con el ámbito de trabajo estrictamente establecido, entraremos en el tercer y último nivel, en el que se expondrá un procedimiento que opere desde nuestro ámbito y sobre nuestro objeto de estudio. Es decir, desde el metamodern, sobre la ruina moderna.

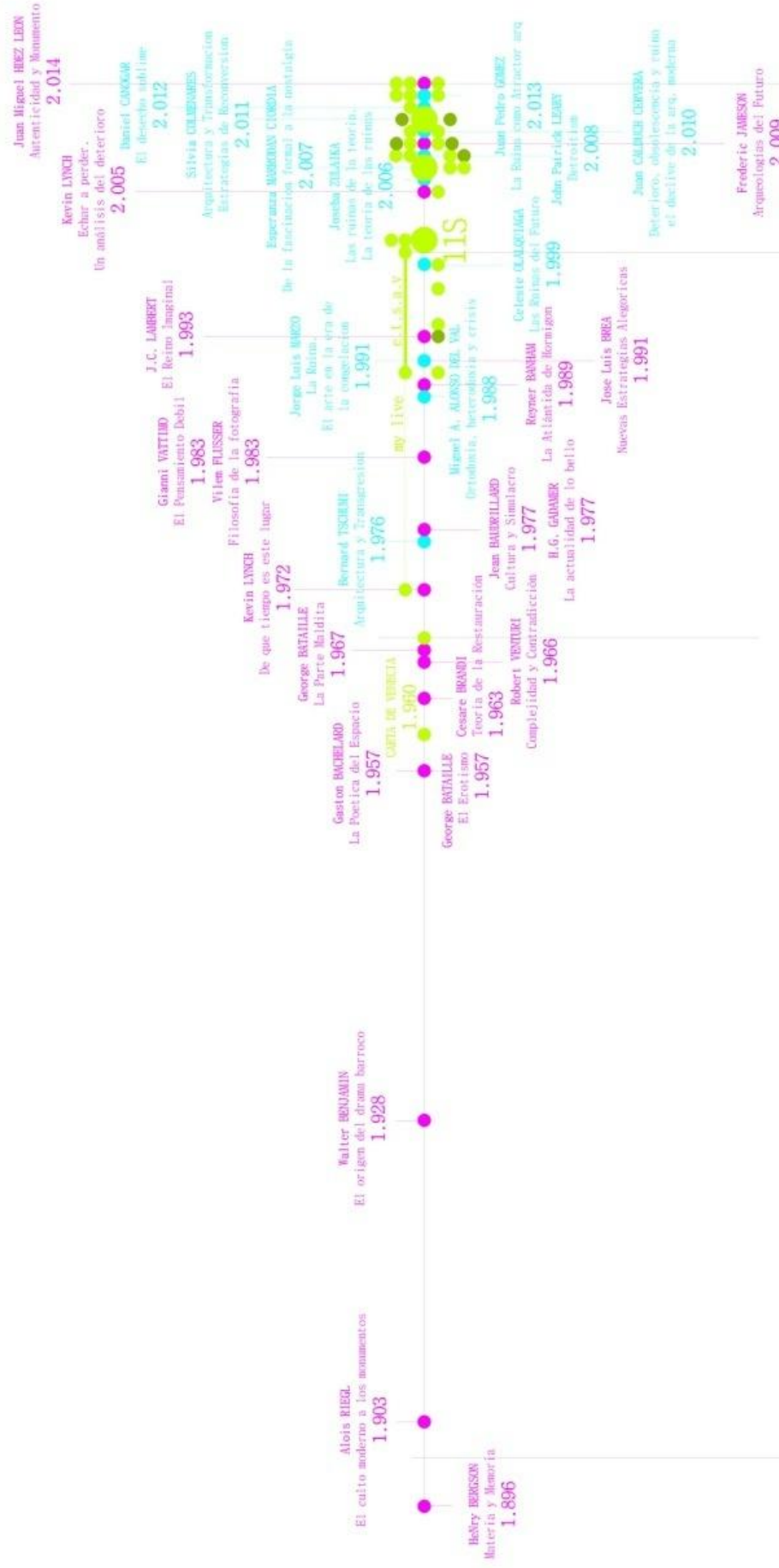
Una nueva condición instrumental que llamamos **NOSTALGIA OPERATIVA**.

Para construirla nos apoyaremos en tres pilares:

- Asunción de la obsolescencia como característica intrínseca de la arquitectura moderna.
- Búsqueda de procedimientos “entálpicos” (de ganancia) que reviertan la inercia “entrópica postmoderna” (de pérdida).
- Interpretación dialéctica y no melancólica del espacio de ruina moderna.

Respecto a la bibliografía. Se ha identificado una fibra de contenidos que comienza en **Bergson** “Materia y Memoria”, 1896), **Riegly** su “culto moderno a los monumentos”, 1903 y **Benjamin** y su concepto de la historia, años 30-40s para deshilarlo a partir de los años 60 SXXy llegar a nuestros días con el mayor número de conexiones posibles.

Se han utilizado tanto libros, como artículos en revistas, publicaciones universitarias, catálogos de exposiciones, páginas web, blogs, documentales, películas y toda la suerte de formatos que nuestra sociedad de la información nos ofrece.



1.900

1.968

2.000

2.014

La condición postmoderna, hoy por hoy, es indiscutible. Y no como postura intelectual o conjetura de vanguardia, sino como fenómeno intrínseco a nuestra sociedad desarrollada por el hecho mismo de serlo.

No hablamos de postmodernismo como actitud, sino de Postmodernidad como condición. Una condición que ha disuelto los límites entre las disciplinas, relativizado los discursos y colocado a un sujeto, psicológico y **escindido**, frente a una sociedad cosificada fruto de la tecnología y el turbo-capitalismo. Hablamos, por ejemplo, del “Pensamiento Débil” de **Vattimoy** de la “Sociedad del Espectáculo” de **Debord**. Dos de los muchos “maestros postmodernos” que libraron la gran batalla contra el racionalismo por el establecimiento de una epistemología más cierta y conforme a nuestra naturaleza como seres humanos: imperfecta, insuficiente e incompleta.

Esta ha sido, sin duda, nuestra óptica. La de nuestro tiempo más reciente. La que ha desarbolado con suficiencia el reduccionismo ortodoxo del pensamiento moderno. Constatado su fracaso y detenido su progreso indefinido hacia un futuro distópico. El que nos promete el capitalismo no lo es menos.

Pero bien entrado el siglo XXI el concepto de postmodernismo, se encuentra ya en sus últimos estadios de asimilación. Los pensamientos y teorías al respecto, deben ser ya muy sagaces para no caer en la redundancia o la banalidad. Parece que se debiera hablar ya de otra cosa. Que debiéramos avanzar en el discurso y superar la maraña de complejidad que el pensamiento postmoderno ha producido.

La arquitectura, por su parte, lejos de haber estado al margen de esta circunstancia “postmoderna” y “espectacular” ha justificado en ella su intrincado discurso contemporáneo, instalándose en un lenguaje confuso y autotélico que ha promovido la generación de un manierismo complaciente y frenado el desarrollo de una necesaria mirada crítica e imaginativa que iluminara el pensamiento.

Mucho y muy rápido se ha avanzado sobre territorios y paisajes movedizos. Empezando a ser evidentes los indicios que auguran la necesidad de un retorno a los valores más esenciales del discurso para volver a dotar de propósito a la desnortada vanguardia arquitectónica.

Pretendo ubicar, lo más específicamente posible, el origen del ensayo en la corriente del pensamiento que desde la consciente asimilación del postmoderno se plantea su superación. Concretamente en ese nuevo territorio que se extiende, más allá de lo moderno y postmoderno, superados ambos.

Por ser ésta, la actitud que provoca la investigación, estimo oportuno explicitarla. Así contextualizaremos con rigorel interés y la profundidad de la misma.



(Fig. 9)

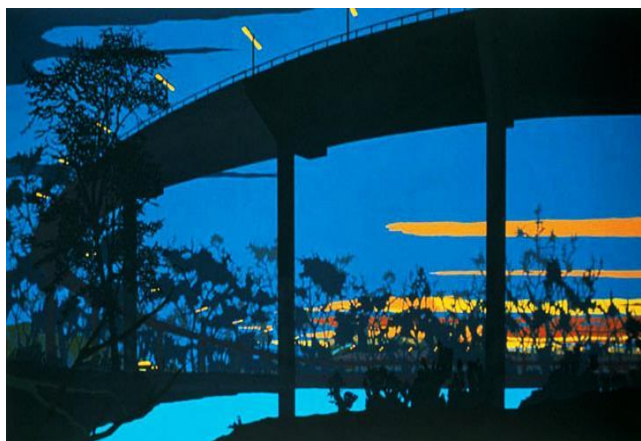
Los nuevos críticos holandeses **Timoteo Vermeulen y Robin Van den Akker** enfocan este nuevo territorio, y lo denominan “**Metamodernismo**”. Se trata del intento por abordar la cuestión que acontece tras la modernidad y la postmodernidad. Su ensayo de referencia es “**Notes on Metamodernism**”

Una suerte de “idealismo pragmático” o nueva sensibilidad cuya operativa es oscilar entre lo uno, lo moderno y lo otro, lo postmoderno.

Entre el compromiso de la modernidad y el desapego del postmodern. Entre la sinceridad del primero y la ironía del segundo.

Es sin duda un nuevo criticismo, un nuevo modo de estar en el centro, pero no desde el equilibrio estático sino desde la yuxtaposición de conceptos o la oscilación continuada de uno a otro extremo.

Entre los peregrinos que ya caminan estos territorios de superación se encuentran, según Vermeulen y Van den Akker, arquitectos como **Herzog & de Meuron** o **Bjarke Ingels** y artistas como **Bas Jan Ader**, **David Thorpe** o **Kaye Donachie**. Nosotros caminaremos junto a ellos.



(Fig. 10)

El origen oficial del Metamodernismo lo sitúan, estos holandeses, no sin cierto oportunismo, en el famoso discurso que **Barack Obama** dirigió a la asamblea de los EEUU el 28 de Enero de 2008.

Justo después de la quiebra de **Lehman Brothers** y ante la posibilidad de ser presidente, Obama se expresó así:

“The choice in this election is not between regions or religions or genders. It's not about rich vs. poor, young vs. old. And it is not about black vs. white. This election is about the past vs. the future. It's about whether we settle for the same divisions and distractions and drama that passes for politics today or whether we reach for a politics of commonsense and innovation, a politics of shared sacrifice and shared prosperity. ... Yes, we can.”

“La opción, en este referéndum no está entre regiones, religiones o géneros. No se trata de ricos contra pobres, de jóvenes contra viejos. Y no se trata de negro contra blanco. La opción es el pasado contra el futuro. Se trata de si nos conformamos con las mismas divisiones, derivas y dramas

de la política actual o si optamos por una política de innovación y sentido común, una política de sacrificio compartido y prosperidad compartida. ...¡Si Podemos!

Es un mensaje que oficializa, en algún sentido, esta actitud de progreso proclamando la superación del periodo de transición entre siglos y la necesidad de un cambio de paradigma socioeconómico, político y cultural. "...Se trata del pasado contra el futuro". Y Obama introduce la ética como el elemento catalizador de la superación definitiva de esta inter-fase: No renuncia a los grandes objetivos de innovación y prosperidad pero los afronta desde un sentido moral, "...**prosperidad compartida**".

No se trata, por tanto, de continuar proponiendo idearios o argumentos alternativos a los vigentes, sino de actuar, de algún modo, para producir un cambio concreto, por pequeño que sea. Al "**Yes we can**" de Obama le sigue el "**Yes is more**" de Bjørke Ingels.

Evolución frente a revolución. Hablamos de superar el periodo de tormentosa transición en el que estamos inmersos desde la caída del Muro y comenzar definitivamente con el siglo XXI.

No es necesario decir que admitimos las consignas del, por entonces senador de Illinois, sin entrar en bagatelas demagógicas, es decir las admitimos "per se", por lo que dice y no por lo que hace.



(Fig. 11)

La inclusión definitiva de esta nueva sensibilidad metamoderna en el panorama discursivo contemporáneo tiene lugar con la organización de dos exposiciones contiguas en el tiempo. La primera, en el Museo de Arte y Diseño de Nueva York con el nombre de "**No more modern: Notes on Metamodernism**" y se celebró de Noviembre de 2011 a Marzo de 2012. Estaba comisariada por Jake Yuzna y los propios Timoteo Vermeulen y Robin Van den Akker, y exponía obras de artistas de varios países realizadas con posterioridad al año 2000 cuya narrativa mezclaba lo moderno y lo posmoderno. Una vez concluida esta se abría en la Galerie Tanja Wagner de Berlín la consiguiente con el nombre "**Discussing metamodernism**" que trasladaba a Europa el debate abierto en la gran manzana y lo estructuraba en cuatro vectores de interés: el compromiso, el afecto, la ironía y la narración, con obras de **Ulf Aminde**, **Yael Bartana**, **Mónica Bonvicini**, **Paula Doepfner**, entre muchos otros.

Tras estas dos exposiciones, el metamodernismo quedaba sincronizadamente instalado a ambos lados del Atlántico aportando un nuevo y aparentemente eficaz, discurso para la superación del siglo XX.

Así que quizás sea el momento de plantear como el del lenguaje¹, un nuevo giro. Un giro en el pensamiento que sea capaz de hacerlo gravitar en torno a las razones más pesadas de la naturaleza humana.

Un **giro hacia la ética** y que sea la crítica y no la tecnología el nuevo paradigma operativo.

Lo cierto es que, frente al talante revolucionario o innovador que ha caracterizado las vanguardias del siglo pasado. Son las actitudes revisionistas, las que, en la actualidad, generan un mayor interés y unas conclusiones de más profundo calado.

1. Término popularizado por **Richard Rorty** en 1.967 mediante el cual se expresa el cambio de foco que sufrió la filosofía y en general las humanidades hacia una manera de entender el conocimiento como un lenguaje. Es consecuencia del pensamiento estructuralista y provocó el gran cambio de paradigma filosófico del siglo XX.

Neorromanticismo

Una estrategia evidente de la sensibilidad Metamoderna aplicada a las artes ya la arquitectura es, como hemos venido anticipando, la aparición de un nuevo “**romanticismo**” que se arma entre la asunción del fracaso del proyecto moderno y el desamparo de la condición postmoderna.

“Un nuevo romanticismo se arma... un romanticismo instrumental y operativo que se activa tras la visión del desastre”

Un romanticismo, en parte “**instrumental**” por lo que tiene de moderno y en parte “**desafectado**” por lo que tiene de postmoderno y que se activa tras la visión del desastre.

Una vez percibido cómo irremediable el fatal destino al que el modelo capitalista nos conduce. No nos debe sorprender que la actitud romántica de principios de aquel complejísimo siglo XIX aflore, de nuevo, en nuestros días.

Aunque no lo hace esta vez, y esto es lo central, desde la huida hacia el trascendentalismo o el ensimismamiento personal, sino desde un **instrumentalismo dialéctico** consecuencia de la superación de su condición postmoderna. Aunque todavía está en proceso en opinión de Vermeulen y Van den Akker.



(Fig. 12)

Si el artista romántico del XIX escenificaba su reacción frente al racionalismo, la ilustración y los cánones clásicos a través de una huida hacia la naturaleza como amparo de su conciencia individual y genio irreductible. El neorromántico o “**metarrómantico**”, cuya individualidad se conforma perfectamente estructurada desde la asimilación de su condición postmoderna, es capaz de convivir con su universo personal sin trascendentalismos. Desde la normalidad.

Ya no considera su creatividad como una acción heroica sino que la instrumentaliza poniéndola al servicio de la sociedad. Es pues una conciencia ética la que lo mueve.

El héroe del XIX nos muestra el camino de la salvación. El héroe del XXI, **ometa-héroe**, nos salva. El primero se marcha, el segundo se queda. El primero contempla, el segundo actúa. El primero es un Moisés, el segundo un Alejandro.

La oposición de ambos al mito moderno es la misma, pero hay una conciencia del deber, una actitud ética que le invita, al nuevo romántico a actuar y no renunciar a la consecución de la mejor de las utopías posible. Es el intento, la acción, el acto, a pesar de su inevitable fracaso, lo que este último promueve. La asimilación del desastre y su voluntad de gestionarlo es la mejor prueba de la madurez crítica del pensamiento neorromántico y su no escasa dosis de pragmatismo.



(Fig. 13)

Esta sensibilidad neorromántica, como estamos viendo, tiene también una **naturaleza dialéctica**. Vermeulen y Van den Akker utilizan palabras de **Isaiah Berlin** en su libro de 2001 **“Las Raíces del Romanticismo”**.

“...el romanticismo es la unidad y la multiplicidad, la belleza y la fealdad, la fuerza y la debilidad, la pureza y la corrupción, la paz y la guerra...”

La dialéctica debe presidir el pensamiento neorromántico. Sin un pensamiento o una actitud dialéctica corremos el riesgo de caer en el análisis partidario, en la especialización, la parcialidad y en definitiva el dogmatismo. La dialéctica nos ayuda a ver cómo se enlazan las cosas, captando los rasgos contradictorios dentro del marco de un único pensamiento.

Pero es necesario insistir que esta dialéctica que propone el neorromanticismo, o romanticismo pragmático, no puede ser una **dialéctica idealista** hegeliana, del punto medio y la síntesis.

Ni tampoco una **dialéctica negativa** de la dinámica y la oscilación permanente entre tesis y antítesis, que no es conclusiva y que manifiesta y pone en valor sólo las contradicciones. Hablamos de **Adorno** y su “Dialéctica Negativa”, 1.966.

Propongo una dialéctica crítica y a la vez que concreta. Una dialéctica intermedia que se situé entre el idealismo y el materialismo. Hablo de la dialéctica enunciada por **Gaston Bachelard** en su descripción del nuevo espíritu científico.

Bachelard habla de una ciencia nueva generada mediante el desarrollo dialéctico entre empirismo y racionalismo. “el empirismo exige ser comprendido, el racionalismo aplicado”. No habla de ciencia, sino de conocimiento científico como filosofía. Es la “filosofía de la ciencia” o “**filosofía del no**”. En esta dialéctica los opuestos no se destruyen, se complementan.

La actitud crítica de unir las dos grandes cosmovisiones del pensamiento universal: racionalismo y empirismo, razón y sentidos, experiencia e idea, es manifestada por primera vez por **Enmanuel Kant** a finales del siglo XVIII. Y se considera el inicio del **Criticismo**.

Kant es el primero que propone que la metafísica tradicional de los grandes fines e ideas puede ser reinterpretada a través de la experiencia. Distingue entre Razón Teórica y Razón Práctica argumentando que hay conceptos innatos, “**noumenos**”, a los que atiende la primera y experiencias o “**fenómenos**” de los que se ocupa la segunda. Habla de “intuición sensible” pero también de “intuición intelectual”.

Para Kant, el conocimiento es algo que no puede darse sin lo uno o lo otro. Dice en “La Crítica de la Razón Pura” (1781):

“Los pensamientos sin contenidos son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas”

**“Los
pensamientos
sin contenidos
son vacíos;
Las intuiciones
sin conceptos
son ciegas”**
Enmanuel Kant

En otras palabras, sin sensibilidad nada nos sería dado y sin entendimiento, nada sería pensado. Así podríamos resumir el concepto de criticismo de Kant, cuya revisión es crucial para el de metamodern y el neorromanticismo.

El reconocimiento de Kant de que el sujeto introduce ciertas formas que, no preexistiendo en la realidad, son imprescindibles para comprenderla, hizo explotar una nueva “**sensibilidad racional**”, que no es otra cosa que el romanticismo.

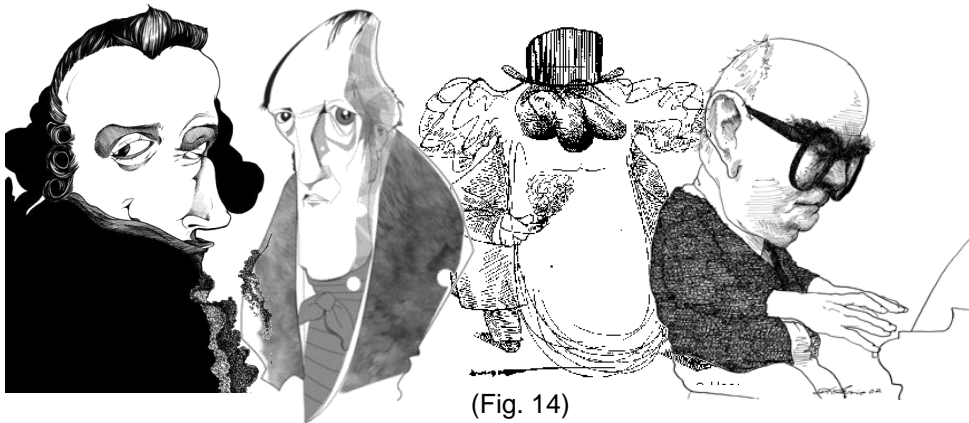
Friedrich Von Schlegel, contemporáneo de Kant, recogería estas reflexiones y construiría en 1797 el principio teórico del romanticismo en torno a la idea de **dicotomía**. En el caso del arte, la que se genera entre la obra creada e imperfecta y la idea imaginada de su autor.

Pero ésta, es una dicotomía contemporánea a su época, al siglo XIX que comenzaba. Y que se resolvía, al albur de las consideraciones hegelianas, es decir, sintetizando los opuestos en una realidad superior a ambos.

De esta manera, el romanticismo, cuya actitud crítica y revolucionaria contra los “monstruos de la razón”, nunca está lo suficientemente valorada, se “sintetizó” en una aspiración trascendental cuya

única consecuencia posible era la huida. Actitud, que ni mucho menos adoptaría el postmodernismo 150 años más tarde.

El caso es que, es en la arquitectura, donde la condición dialéctica del romanticismo, mejor y más claramente se manifiesta. Constituyéndose, el espacio de la ruina, en el espacio romántico y meta-romántico por excelencia.



(Fig. 14)

El primer paso para entender la dialéctica del espacio de la ruina es entender su naturaleza “imaginal” (de imagen en el sentido intuitivo, por Bachelard y enunciado por Lambert).

Ya que la arquitectura en ruinas queda totalmente despojada de su función. Es una arquitectura liberada. Que sólo puede contemplarse. No tiene uso. Perdiendo, por tanto, condición arquitectónica a favor de esta condición de imagen.

Es y para enlazar con los antecedentes que se han expuesto, menos arquitectura y más fotografía (recordamos ahora la Bienal de Venecia de 1990 y al matrimonio Bucher). Y por lo tanto se explica en términos de visualidad, de símbolo, identidad, significado, significante, correspondencia, autenticidad...

Es una condición compleja que, por otro lado, la acerca al territorio propio de la obra de arte. Libre y sin más función que la contemplativa. Muchos de los autores que se incluyen en la bibliografía arguyen que la arquitectura sólo puede ser arte en este estado “imaginal” de ruina.



(Fig. 15)

El segundo, es entender que la ruina no es un espacio integro, sino incompleto e inconexo. Siendo, precisamente esto, lo que activa la lectura dialéctica del mismo:

Es incompleto porque en él se ha roto la identidad simbólica de la imagen. El significante aparece destruido y, al contemplarlo, no somos capaces de reconectarlo con su significado de origen.

Es inconexo porque, esta fractura no solamente es material, también lo es temporal, lo que origina su descontextualización y alejamiento de las intenciones de su autor. Convirtiéndose, de alguna manera, en un espacio huérfano, a la deriva. Un espacio intermediario entre dos extremos. Entre autor y espectador, entre materia e imagen, entre pasado y presente.

Pero la ruina moderna nos muestra, además, la propuesta de un futuro que no ha llegado, inalcanzado, por lo tanto entre pasado y futuro (de aquí el concepto arqueología del futuro)

En el siglo XX, esta condición intermediaria de la arquitectura en ruinas, ha sido explorada por muchos críticos y filósofos como una de las claves para entender de la conciencia contemporánea.

Walter Benjamin lo definió como un “**espacio alegórico**”, en el que el espectador no puede conectar el significante ante sus ojos con el significado original que a éste, le infundió el autor. Debiendo reconstruirlo mediante aportaciones personales. De esta manera el espectador interpreta el espacio y se apropia de él. Y el resultado es algo mezclado y abierto.

Para **Gaston Bachelard**, es un “**espacio imaginal**”, intermediario entre lo material y la imagen. Un espacio potencial entre la “realidad real” y externa y el mundo interior o realidad psíquica interna. Un territorio ontológicamente distinto al mundo de los sentidos y al mundo del intelecto.

Para **Kevin Lynch, Reyner Banham o Frederic Jameson** un “**espacio inoportuno**”, fuera del tiempo. Una arqueología del futuro.

Y para mí será, además, un “**espacio productor**” y operativo.

Pero de entre todas las reflexiones que el concierto postmoderno ofrece, la de **Bernard Tschumi** es la que me parece catalizadora de la nueva sensibilidad romántica.

Tschumi lo expresó en otros términos en 1975 en su ensayo “**Arquitectura y Transgresión**” en el que aprovechando la esperpéntica visión de una Villa Saboya en ruinas, explicaba la naturaleza paradójica de la arquitectura y su supervivencia sólo posible en el desastre.

Tschumi transforma la condición directiva de la ruina en condición paradójica.

“**La paradoja de la arquitectura**” viene a decir que ésta se encuentra atrapada entre dos espacios aprehensivos diferentes que no se complementan. En palabras de Tschumi “mutuamente exclusivos”. Por un lado está el “espacio ideal” de los conceptos y la imaginación, que se revela a través de los discursos y los planos. Y por otro está el “espacio real”, el que percibimos y experimentamos sensorialmente.

Ambos espacios, como se dice son independientes, de tal manera que los conceptos no están, ni pueden estar, en la experiencia sensitiva. Ni, evidentemente, lo sensual estar en los planos. “El concepto de espacio no está en el espacio como el concepto perro no ladra”.

Esto es para Tschumi la arquitectura, un **espacio paradójico** entre la sensualidad y el rigor. Acaba esgrimiendo que siempre se termina por perder una de estas categorías, o se pierde realidad o se pierde concepto.

Aunque Tschumi, como hemos visto, no es el primero que arguye la condición dialéctica de la arquitectura. Su manera de expresarla en términos negativos, como paradoja **oyuxtaposición** de conceptos excluyentes, sí anticipa esa sensibilidad de “ni lo uno, ni lo otro” o de “los dos a la vez” del metamodern y por tanto del neorromanticismo.

“...la arquitectura, llevada al extremo, pone de manifiesto simultáneamente las huellas de la razón y de la experiencia sensual del espacio”

dice Tschumi refiriéndose, en sus **“Advertisements for Architecture”** de 1977, al estado de ruina de la arquitectura. En el que, despojada de toda su función, la arquitectura manifiesta con violencia la yuxtaposición de significados, arrancándonos el enfoque pragmático y funcional para abrirnos otra mirada que revela lo sensorial, el pasado y la muerte...

Tschumi, continuará la reflexión llevándola hasta su límite más extremo, hasta la transgresión. Resolviendo la paradoja de la arquitectura, no en la ruina blanca, pura y complaciente del Partenón sino en la decadente y putrefacta que deja ver las marcas destructivas del tiempo y la descomposición.

Pero ésta es la diferencia entre la propuesta transgresora de Tschumi, que continua con una **“dinámica entropica”** y unidireccional hacia el desastre, y la del neorromanticismo. Que llegados a este punto, busca revertir esa dinámica, propiamente postmoderna y activar, con mecanismos positivistas, una nostalgia operativa.

Recordemos al héroe neorromántico. No huye, se queda. No propone, dispone. No muere, sobrevive.

La Nostalgia Operativa

El objeto de la tesis, recuerdo, es la ruina moderna. Y su enunciación, el que éste espacio puede y debe constituirse en un **espacio operativo** partícipe del proceso proyectual contemporáneo. Siendo, además, consecuente con la sensibilidad avanzada del metamodernismo. Y entramos ya, de lleno, en la fase concluyente de la investigación.

Para ello enunciaremos primero las conclusiones obtenidas en cuanto a la fijación de pautas que nos ayuden a superar la lectura puramente contemplativa de la ruina moderna y a adquirir una **“lectura comprensiva”** de su especificidad. Esto es: promover la comprensión frente a la contemplación.

Para luego esbozar una metodología de acción sobre el espacio concreto de la ruina.

Las conclusiones al primer punto serán la explicación de tres conceptos, que se demostrarán cómo intrínsecos a la arquitectura moderna, a la vez que causantes de su ruina.

Serán, por una parte, la **obsolescencia**, en sus múltiples formas y la **entropía**. Ambos con capacidad plena para producir estrategias reconstructivas.

Y por otra, la **mortandad** de la arquitectura. Es decir, la posibilidad de dar por concluida y demoler definitivamente la ruina como una acción posible y coherente.

Concluiremos con la apropiación de los preceptos y criterios de la **“filosofía del no”** de Gaston Bachelard, como metodología básica para construir la nuestra.

Mostrando, por último, una casuística construida y afín, como modelo de referencia.

El primer paso para rescatar a la nostalgia de la melancolía es, no contemplar la ruina como un escenario conmemorativo. Valor que sin duda tiene y que no hay que omitir, pero tampoco interpretar sin entender.

Para lo cual se plantea como primer y principal paso, la identificación de las particularidades que la ruina moderna manifiesta. Particularidades que, como ya se ha dicho, hacen que nuestra mirada sobre ella sea diferente y específica.

Es necesario asumir que la arquitectura moderna ha pasado a formar parte del universo o **“sistema de los objetos”** del que nos habla Braudillard. Que la sociedad del capitalismo ha desmantelado el **“mito de la eternidad”** al que la arquitectura aspiraba y que ahora, como cualquier otro producto, es obsolescente. Portando, desde su origen, una fecha de caducidad. Un final que nosotros mismos veremos en calidad de cómplices en el gran simulacro del mercado.

La modernidad, es inseparable de este, y se manifiesta en lo transitorio y perecedero, en lo reponible.

Por lo que esta condición es trasladada, también, a la arquitectura moderna.

**“La
arquitectura es
el drama de
crear cosas que
van al olvido”**

Louis Sullivan

Debemos concluir pues que la obsolescencia de la arquitectura moderna es su cualidad más intrínseca. Y que, como consecuencia de ésta, la ruina se ha convertido también en una nueva forma de arquitectura moderna.

Es inmediato pensar que, de algún modo, debiéramos intentar conjugarla desde el principio en su diseño. Aunque sólo fuera para certificar sin remordimiento su defunción, documentación y derribo. Tal como, en alguna ocasión, lo ha expuesto Juan Ignacio Linazasoro o Alberto Sato desde Argentina en su ensayo de 2.005 **“Demolición y Clausura”**

Pero no avancemos conclusiones y terminemos por constatar el hecho reconociendo la muerte definitiva del paradigma de una arquitectura para la eternidad.

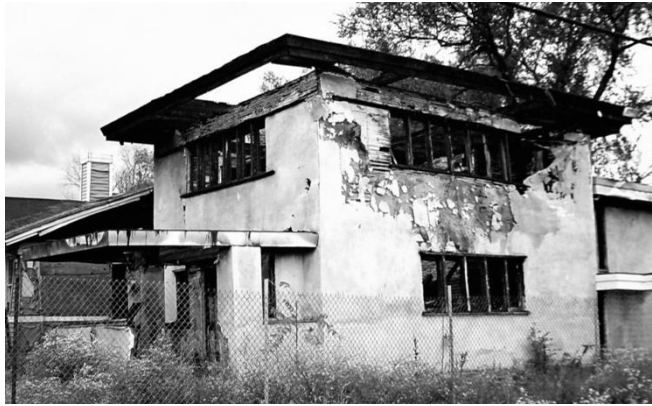
Una vez asumido esto, podemos cuantificar la durabilidad de la arquitectura en inversamente proporcional tanto a la evolución de la industria que la construye, como a la necesidad del mercado que la demanda. Y no sólo los materiales y técnicas no permanecen, tampoco lo hacen los programas ni los usos que la motivaron, ni otras muchas facultades que le fueron propias. Por lo que concluimos también que son múltiples las **formas de obsolescencia** que pueden afectar a la arquitectura moderna condicionando, de una u otra manera, su ruina.

Es importante, para operar, identificar estas formas de obsolescencia. En la presente investigación se han detectado cinco. Cada una de ellas capaz de producir un cadáver diferente. Hemos practicado la autopsia a algunos de los más significativos.

OBSOLESCENCIA TECNICA

The Wilbur Wynant House, St. Gary, Indiana.

Frank Lloyd Wright (1917 – 1978)[61 años]



(Fig. 16)

La Wilbur Wynant House es una pequeña residencia diseñada por Frank Lloyd Wright a principios del siglo XX, es el resultado del intento que protagonizó éste, junto con el contratista Arthur L. Richards por crear un Sistema Americano de Vivienda que denominaron "ASB" (American System Building). El concepto consistía en la creación de módulos constructivos cuya estructura, paredes y principales elementos, como ventanas y puertas, pudieran prefabricarse. El sistema se truncó en 1917 debido a la entrada de los EE.UU. en la Primera Guerra Mundial.

Esta vivienda, en Gary, Indiana, es un raro ejemplo del modelo D-101, que se dividía en tres módulos y dos plantas además de un sótano construido en hormigón.

Fue levantada entre 1916 y 1917 para Wilbur y Etna Wynant. Desde la muerte de éstos, a finales de los años 70, la casa permaneció abandonada, encontrándose, en torno al año 1995, en un estado de deterioro crítico.

En 1996 un hombre de negocios de Wisconsin compró esta D-101 para rehabilitarla y alquilarla como una casa de lujo. Pero, aunque dicha rehabilitación se inició, los elevados costes que suponía replicar las técnicas constructivas y los materiales que Wright y Richards habían desarrollado 80 años atrás, la hicieron inviable. Sufriendo en el año 2006 un incendio en extrañas condiciones, cuyas "causas naturales" nunca terminaron de convencer a la compañía aseguradora.

El 9 de Marzo del año 2009 la casa fue derribada por la municipalidad de Gary, al ser declarada oficialmente en ruinas ante el peligro inminente de su colapso. Y el industrial de Wisconsin pudo, de paso, vender el solar.

El caso de esta Wynant House nos revela la forma de obsolescencia más evidente de la arquitectura moderna: **la obsolescencia técnica**. Muestra que la autenticidad de la arquitectura moderna, en

muchísimas ocasiones, está íntimamente ligada a las técnicas constructivas de su tiempo. Técnicas, que todavía eran, a principios del siglo XX, experimentales y en gran medida artesanales. Lo que los franceses denominan “*tecnné*”, y que viene a ser la manera o técnica particular de construir o fabricar algo desde unas necesidades y condiciones muy específicas, difícilmente reproducibles y de ningún modo universales. De tal forma que, cuando estas condiciones desaparecen, no se puede replicar el método con autenticidad. Despojando, por tanto al objeto o a la construcción de valor original.

La “*tecnné*” es, desde este punto de vista, un modo de artesanía. O una manera de utilizar la industria de manera artesanal. En el caso de la arquitectura del siglo XX que llamamos moderna, su aspiración era la de construirse desde la incipiente industria de la época, que los arquitectos utilizaban experimentalmente. Ideando modificaciones, combinaciones y procedimientos originales que sólo atendían al caso particular en el que trabajaban. Este es el caso de la WynantHousey el “American SystemBuilding”. Un sistema de prefabricación tan particular, experimental y sin ningún desarrollo posterior, que una vez agotados los materiales, actualizada la maquinaria y fallecidos los técnicos, condena irremediabilmente al deterioro perpetuo e irreversible a la edificación.

Cualquier actuación posterior que se lleve a cabo en la misma, sólo aumenta la pérdida de su autenticidad.

La tecnología se renueva constantemente, así que reponer un material tecnológico que se produjera hace unas décadas es del todo imposible ya que, para hacerlo, debiéramos reponer también la industria que lo produjo.

Basta recordar que en la restauración del edificio de La Bahuaus en 1.976, no fue posible reponer la perfilería de acero de sus ventanas, aun cuando la fábrica que los manufacturó, la “Crittall Windows Ltd”, todavía permanecía abierta y que esos perfiles originales de La Bahuaus eran unos perfiles estándar de la época.

**“es más
sencillo
reproducir el
fuste de una
columna del
Partenon”**

Alberto Sato

Certificamos aquí que la obsolescencia que el mercado impone a la tecnología es traspasada, de alguna forma, también a la arquitectura moderna.

Y a pensar que la pérdida de valor esta, es irreversible desde su mismo origen. Volvemos a la entropía.

OBSOLESCENCIA CONCEPTUAL

Villa Savoye, 82 Rue de Villiers. Poissy, Francia.

Le Corbusier (1931-1965)[34 años]



(Fig. 17)

La Villa Savoye, irrefutable y consagrada, tanto que casi es innombrable. El más valioso bastión de la arquitectura racionalista y por qué no, del siglo XX, “la máquina de habitar”.

Concluida en 1931 fue muy ocasionalmente utilizada por la familia “Savoye” como casa de vacaciones debido a su incomodidad y a los numerosos problemas de índole constructivo con los que el paradigma arquitectónico les recibía cada otoño. Durante la Segunda Guerra Mundial fue ocupada dos veces. Una de ida, por los alemanes y otra de vuelta, por los estadounidenses. Ambas ocupaciones deterioraron tanto su estado que la familia Savoye terminó por abandonarla al finalizar la guerra y dar por perdido el millón y medio de francos que costó finalmente su construcción y que significaba el triple del presupuesto original.

Con renovado y temerario espíritu, la municipalidad de Poissy expropió la “machine à habiter” en 1958, habilitándola como centro juvenil hasta que a principios de los 60 y probablemente, tras revisar el presupuesto anual, propuso su derribo. No es necesario decir que esto último no sucedió. La rápida y obstinada intervención del colectivo de arquitectos, incluyendo al propio Le Corbusier, lo impidieron y la Villa Savoye se convirtió en 1965 en el primer edificio moderno catalogado como monumento histórico en Francia tan sólo 34 años después de su construcción y con apenas 10 de vida “útil”. Fue protegida, restaurada y convertida en la casa-museo que es en la actualidad.

Lo que llevó al desastre a la casa más famosa de la historia de la arquitectura no fue la utilización de una “técnica constructiva” particular e intransferible. De hecho, la arquitectura de Le Corbusier era una arquitectura perfectamente asumible por la técnica del acero y el hormigón de la época. Salvo por el último de los cinco puntos que el suizo enumeraba en el ideario para su nueva arquitectura: la cubierta ajardinada.

Con las láminas impermeabilizantes y los betunes por desarrollar, la filtración, con el tiempo, era inevitable si se optaba por negar la limatesa. Pero las irreparables filtraciones que sufría la Villa Saboya no fueron sino la puntilla que siguió al verdadero fracaso que supuso la introducción del nuevo programa funcional de la arquitectura moderna.

La elevación de la casa sobre pilotes desnaturalizaba la relación de la misma con su entorno. Desintegrando el ritual de la bienvenida y la llegada al hogar para acceder desde un garaje sombrío, frío y casi siempre sucio.

La liberación de la planta disolvía la jerarquía tradicional entre las habitaciones y estancias de la casa. Redefiniendo una nueva intimidad todavía no asimilada para la época.

La ventana corrida que, sí proporcionaba unas magníficas panorámicas sobre el paisaje, mantenía, en cambio, prisioneros a sus habitantes. Que debían recorrer dos tramos de una larga rampa, bajar una planta y sortear los cuartos de servicio y los coches aparcados antes de poder pisar el jardín.

Por último, la composición liberada de la fachada sólo aportaba una abstracción difícilmente asimilable por la familia Saboye. Que, aún anhelando el "spiritnouveau" que Le Corbusier esgrimía, terminaron, como ya se ha mencionado, por abandonar la casa.

Al igual que la WhynantHouse de Wright, la "máquina de habitar" estaba obsoleta desde su origen. Su programa era tan teórico y experimental que su destino era con seguridad la incompreensión y el abandono.

Esta aspiración por encontrar una traslación del ideario moderno a la realidad construida es también una característica propia de la arquitectura de esta época.

Digamos que esta forma de obsolescencia culturales propia de las vanguardias, cuyo discurso es tan fugaz como improductivo.

OBSOLESCENCIA AFECTIVA

Parador ARISTON, Ruta provincial 11, playa de la Serena, Mar del Plata, Argentina.

Marcel Breuer (1948 – 1993)[45 años]



(Fig. 18)

El parador Ariston fue diseñado por Marcel Breuer junto a los arquitectos locales Carlos Coire y Eduardo Catalano, financiado por la Universidad de Buenos Aires y construido en 1.948 con el fin de acoger reuniones sociales, bailes, cocteles, etc. En un lugar despoblado por entonces, su innovador diseño en forma de trébol permitía observar el mar y las dunas circundantes.

Es uno de los escasos ejemplos, junto con la Casa Curuchet, de obras realizadas en Sudamérica por los “arquitectos estrella” del movimiento moderno.

En este caso, tanto la estructura, realizada mediante doble losa de hormigón armado, como los muros cortina que constituían sus cerramientos ya eran soluciones constructivas ampliamente probadas por la industria de la época. Así que no fueron motivos constructivos los que propiciaron su ruina.

Desde los años 70 el edificio se ha ido alquilando y realquilando como restaurante y sufrido obras de reforma y ampliaciones que no han respetado la singularidad ni el valor del edificio. Desde 1.993 se encuentra abandonado y siendo víctima habitual del saqueo y el vandalismo, sin ninguna protección patrimonial por parte de las autoridades. En el año 2.007 y motivado por una denuncia, se realizó un informe de la situación del parador que firmaba así el arquitecto argentino **Enrique Mandiá**:

“...de nuevo la desidia y la irresponsabilidad de todos, la actitud de no decir nada y hacer mucho menos.”

“El proceso es siempre el mismo y se origina por el desconocimiento, la ignorancia y el desapego a la historia de la arquitectura moderna.”

Esta es una nueva forma de obsolescencia. El desapego o la desafección que la arquitectura moderna y la sociedad soportan. No existe una conciencia social del significado de estas obras modernas. Ni mucho menos una sensibilidad para apreciar su valor cultural.

Su cercanía en el tiempo no ha posibilitado la configuración de una perspectiva histórica que sea capaz de interpretar lo que esta arquitectura representa. **Juan Calduch Cervera** lo explica en términos de “perdida de carácter”. Y cómo la arquitectura moderna renunció conscientemente a un mínimo simbolismo en su forma que posibilitara al usuario reconocerse en ella. Según Calduch la arquitectura moderna no supo o no quiso transmitir de modo eficiente sus ideas y propuestas a través de sus formas.

Esto, evidentemente, las condena al destierro de cualquier presupuesto público.

OBSOLESCENCIA FUNCIONAL

Pabellón de España para la Exposición Universal de Bruselas de 1.958. Recinto Ferial de la Casa de Campo, Madrid

J. A. Corrales y R. V. Molezún (1958-1977)[19 años]



(Fig. 19)

Este edificio es nuestro ejemplo patrio de la vergonzosa irresponsabilidad de la que habla Mandiáperosuperade largo en ineptitud al caso argentino ya que, el nuestro, es un edificio público y tiene el mayor grado de calificación patrimonial y protección que la ley española concede. Obligándose al estado, por ello, a su recuperación. No obstante yace olvidado y escondido en un lugar indeterminado de la Casa de Campo.

El proyecto es obra, ¿quién no lo puede saber?, de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Fue el resultado de un concurso promovido por el Ministerio de Asuntos Exteriores para diseñar y construir el pabellón que representara a España en la Exposición Universal de Bruselas en 1.958. Tanto el proyecto como su instalación supuso una de las mayores aventuras que emprendió la arquitectura moderna española, por entonces prisionera de la autarquía franquista. Se vivieron acusaciones de sabotaje, amenazas, imposiciones, retirada de financiación, abandono institucional, etc...pero a pesar de todo Corrales y Molezún llegaron a la cita con la modernidad. El pabellón fue un éxito y ellos fueron condecorados por el rey de Bélgica.

Una vez finalizada la exposición, el pabellón se desmontó y se instaló, reconfigurando su geometría, en la Casa de Campo. Quedando integrado en los recintos feriales como edificio del Ministerio de Agricultura que nunca supo gestionar con criterio y locedió al Patronato de la Feria del Campo. Que le dio, a su vez, un uso esporádico hasta 1.977, año en el que el pabellón cerró sus puertas definitivamente. Durante la década de los noventa del siglo pasado y los primeros años de este hubo algún intento de trasladarlo y rehabilitarlo. Pero tampoco se consiguió encontrar un uso o una fórmula de gestión lo suficientemente convincente como para que alguna institución pública o privada, promoviera su rehabilitación. Rezamos porque no se tarde en encontrarla.

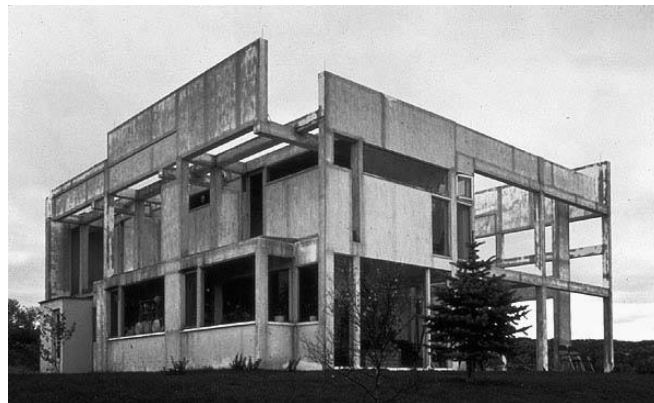
Una consideración especial merece esta forma de obsolescencia, ya que la función es lo que justifica la existencia de la arquitectura. Sin función no hay arquitectura. El problema es que esa función que motivo la construcción de muchos edificios modernos ya no existe. Los programas y las necesidades se han transformado con el tiempo y la arquitectura moderna, con su empeño en crear espacios estrictamente adaptados a los usos previstos, no ha podido adaptarse.

La búsqueda de nuevos y adecuados usos que sean capaces de reactivar la arquitectura en ruinas será una de las principales estrategias de una nostalgia operativa.

OBSOLESCENCIA APARENTE

House II, Hardwick, Vermont, Connecticut

Peter Eisenman (1969-) [0 años]



(Fig. 20)

La Casa II pertenece a la serie de 10 casas que Peter Eisenman diseñó en torno a los años 70. De los cuales sólo se construyeron cuatro. Todas pretendían ser experimentos espaciales alejándose del concepto habitual de arquitectura para explorar nuevas teorías y relaciones dentro del más puro marco teórico. En este caso concreto, las víctimas de Peter fueron los Falks, un adinerado y snob matrimonio neoyorquino que compartían con Eisenman el interés por las teorías lingüísticas de Noam Chomsky. Pero la casa horrorizó a los Falks que pararon la obra de inmediato al verla por primera vez, tras un año sabático por la Costa Oeste.

Eisenmanno podía entender por qué le habían contratado si lo que querían era la “Casa de Heidi”. A lo que Florence Falks le argumentó, con educación y flema sajona, que no podían vivir en una escultura. No hay que decir que la amistad que originó el encargo se truncó para siempre y los Falks despidieron al genio deconstructivista y terminaron la casa por su cuenta. Lo que les costó parte de su fortuna y el divorcio.

Estuvo abandonada y en el mercado durante más de 10 años, sin recibir ofertas, ni acudir a subasta alguna, lo que deterioró extremadamente su estado hasta que en el año 2.000, John Makau, un restaurador de origen holandés quedó fascinado por ella y lo que representaba. Adquiriéndola por 147.000 dólares. Tras restaurarla siguiendo estrictamente las directrices del proyecto original, recibió el premio a la mejor obra de rehabilitación en Vermont en el año 2.003. Los Makau residen en ella y su actual tasación es de 1,3 millones de dólares.

Peter Eisenman, que no quiso colaborar en la restauración de su House II a pesar de las continuadas peticiones del señor Makau, visitó la casa no sin cierto escepticismo, quedando absolutamente maravillado por, según sus propias palabras

“...el aspecto clásico que ya tenía la casa”.

Éste es ciertamente un caso muy particular en el que el edificio entró en ruina antes incluso de terminarse.

Lo que precipitó la ruina de la House II tiene que ver con los argumentos de Jameson y Braudillard y con los fenómenos de la sociedad del espectáculo. En los que el valor de la arquitectura moderna es el de la construcción de una apariencia que no es la nuestra. Una apariencia para el otro. Un **simulacro arquitectónico**. No es tanto un problema arquitectónico como de la sociedad en sí. En este caso el problema no es la casa, es el cliente que utiliza o pretende utilizar la arquitectura, cuanto más moderna mejor, como fetiche.

Más allá de satisfacer nuestra curiosidad histórica, es bastante elocuente la lectura conjunta de estos cinco casos, en cuanto a la aproximación hacia el concepto de obsolescencia en la arquitectura moderna que nos aportan.

Cada uno de ellos, manifiesta una forma de diferente obsolescencia. Y entre todos, en su conjunto, nos deben aportar la suficiencia necesaria para insuflar pragmatismo a la nostalgia.

El otro gran vector para la comprensión de la fenomenología de la ruina moderna y que, incorporado en el proceso proyectual, ayudará a conservar la proporción de autenticidad de la obra, tiene que ver con lo que la magnitud, aunque física, no visible, del “**tiempo**” implica.

La condición temporal comporta afecciones complejas como la irreversibilidad, la dinámica, la transicionalidad... conceptos todos ellos no tan fácilmente manejables como los derivados de la obsolescencia material. Pero del todo, ineludibles porque son, como la cal en el agua, el catalizador de los procesos.

Comenzábamos el ensayo enmarcando la sociedad contemporánea entre el turbo-capitalismo de Luttwak y el psicologismo de Lacan. Enfrentándonos a los fenómenos de cosificación de sujeto y sociedad.

Y lo continuaremos ahora con **Braudillard** y **Jameson**.

Cada uno a su manera, actualizan esta lógica del capital a la que añaden la de la producción cultural. Concretamente Fredric Jameson arguye que esta lógica de la producción cultural está determinada por características como:

- Búsqueda de nuevos tipos de consumo.
- Obsolescencia programada.
- Cambios de moda y estilo.
- Penetración de la publicidad en la cultura.
- Desaparición del sentido de la historia.
- Transformación de la realidad en imágenes.
- Fragmentación de tiempo.
- Concepto de Presente Perpetuo.
- Reforzamiento de la lógica del capital.
- Instrumentalización del saber.

En el mundo postmoderno el individuo ya no lo es, sino que forma parte de un conglomerado anónimo, homogéneo e impersonal.

Braudillard, por su parte nos habla de la decrepitud del capitalismo tardío, la diseminación del sujeto y la neutralización de todos los valores. De la cultura inserta en un juego de apariencias. Del imperio de la seducción y el simulacro de las imágenes.

En el enredo postmoderno todo se mezcla. Todo es maleza y fragmento que se destruye en un fluir hacia la pérdida. Introduciré aquí un término que describe con acierto esta condición: “**la entropía**”.

No es una palabra desconocida para los arquitectos. La actual vanguardia la ha venido utilizando como sinónimo de desorden. Generalmente, hablando siempre en términos formales.

Pero la palabra “entropía” procede del griego (εντροπία) que significa “*en evolución*” o “*en transformación*” y describe, en términos físicos, el proceso por el cual la energía pierde su capacidad de generar trabajo útil o, mejor dicho, se transforma en otra energía que es menos aprovechable.

Desde este punto de vista, no es tanto una medida de desorden cómo de **irreversibilidad**. Tal y como lo enuncia la segunda ley de la termodinámica.

“El patrimonio es una capacidad duradera pero irreversible”

Annie Lacaton

Así, que bien podríamos hablar de la **“entropía postmoderna”** o condición de flujo irreversible hacia una “indeterminación”, una pérdida al fin y al cabo. Los físicos dicen que la entropía será, en un futuro lejano, la causa del final del universo, esperemos que antes, no lo sea de la arquitectura.

Del mismo modo que hemos distinguido varias formas de obsolescencia para, entre todas aproximarnos a la idea global de la misma. Podemos distinguir también una variedad de reflexiones acerca del concepto tiempo y la irreversibilidad que éste comporta. Pero no abundaremos en ellas. Sólo etiquetaremos alguna para posibles estudios posteriores.

El futuro ya no es el tiempo objeto del desarrollo. Es el presente. Todo se dice, se hace o se piensa en el presente y para el presente inmediato. Es lo que se denomina **“presente perpetuo”** y en él, todo lo que no tenga valor histórico es consumido por las modas.

En estas condiciones extremas en las que la inmediatez y la novedad han conformado un nuevo juicio de valores, nadie puede recordar ya, que era lo valioso de la arquitectura moderna. Que yace olvidada sin poder reponer su pérdida de significado, porque la novedad también era uno de sus postulados.

Y mientras la sociedad permanece en este presente continuo, la ruina moderna no nos muestra, en realidad, vestigios de nuestro pasado, sino el fracaso de un futuro que no ha llegado.

La ruina moderna es, en realidad, una **“ruina del futuro”**.

Porque, efectivamente, la arquitectura moderna se autoproclamó como la arquitectura del futuro, tal era su confianza en la tecnología y el desarrollismo. Podemos recordar que el fantástico mundo de los Supersónicos, con edificios suspendidos en el aire, coches voladores, y niñeras robot, se situaba a mediados de nuestro entrado siglo XXI.

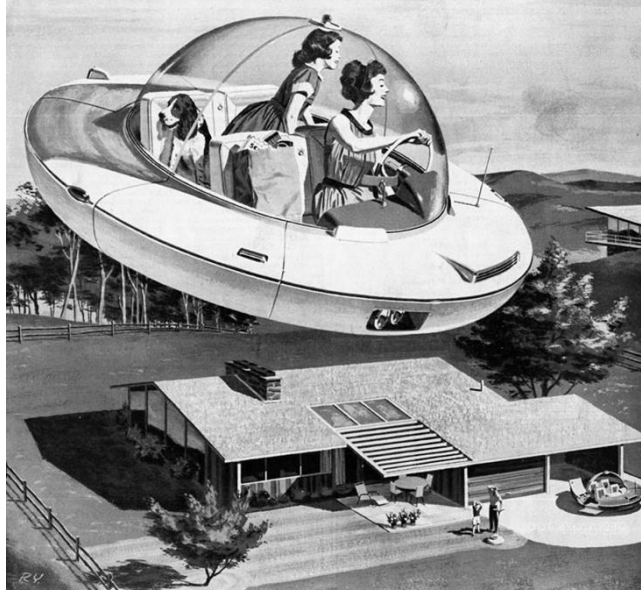
Pero este sueño de modernidad se consumió rápidamente porque sus propuestas no se adecuaban a la realidad para la que fueron construidas entrando en conflicto directo con sus usuarios. Podríamos decir que el futuro llegó rápido a la imaginación de los diseñadores y arquitectos de la década de los cincuenta, pero todavía está por llegar para una sociedad cada vez más alienada y pasiva.

Celeste Olalquiaga, historiadora de la Universidad de Columbia y de “las contradicciones y los aspectos residuales de la modernidad”, lo explica en su libro **“Megalopolis: Contemporary cultural sensibilities”** de 1992:

“La arquitectura moderna se anticipó a su propia muerte casi por definición”

Celeste Olalquiaga

“...la modernidad cayó en su propia trampa. Su insistencia en borrar el pasado la llevo a desestimar su propia temporalidad. Así sucumbió bajo el peso de sus propias ambiciones, permaneciendo sólo como testimonio de sí misma”.



(Fig. 21)

Para completar este esbozo sobre pensadores y pensamientos que nos han de ayudar a construir el concepto de entropía. Debo terminar por citar al urbanista estadounidense autor de “La Imagen de la Ciudad” **Kevin Lynch**. Que en sus últimos trabajos se preocupó por el concepto de transformación y deterioro arquitectónico provocados por fallas o fricciones temporales. Es decir por objetos no del todo encajados en “su tiempo”.

En 1.972 publica “²¹¿De qué tiempo es este lugar?” En el que a través de más de 100 imágenes pone de manifiesto las evidencias del paso de un tiempo continuo sobre una realidad cambiante. Reflexiona sobre las consecuencias del cambio de uso en arquitecturas no transformables, sobre la ambigüedad que estas transformaciones provocan, sobre la **“transitoriedad inadvertida”** y también sobre la autenticidad y su irreversible pérdida...

En el año 2005 se publica su obra póstuma **“echar a perder”** en el que exhibe una actitud considerablemente “entropica” de la cuestión. En este libro, Lynch asume el declive, la decadencia y el deterioro como una condición intrínseca del acontecer humano y propone aprender a valorarlos y a gestionarlos. En palabras del editor y alumno Michael Southworth:

“se trata de una investigación filosófica y social sobre los procesos de degradación”

Y estas reflexiones de Kevin Lynch nos sitúan frente a un magnífico corolario: la posibilidad de considerar y certificar la muerte digna de la arquitectura moderna. Es decir la de demoler, previa documentación, la ruina de aquella arquitectura irrecuperable bajo las consideraciones que se proponen.

A esta actitud atiende el arquitecto, historiador y crítico argentino de origen japonés **Alberto Sato Kotani**.

En su ensayo **“Demolición y Clausura”** de 2.005, Sato se ubica en un territorio próximo al nuestro, explorando, como lo intentamos nosotros, una sección del discurso cultural contemporáneo que asume y conjuga el factor “tiempo”. Habla de la necesidad de destruir para construir, de romper y reponer, de discontinuidad y tránsito.

“la ruina moderna se presenta como el despojo decadente de una civilización fundada en el desvanecimiento”

En lo que concierne a nuestro interés, expone la falta de dignidad con la que los edificios modernos envejecen. Diferenciando la ruina clásica de la moderna. La que evoca de la que provoca. El monumento, del deshecho.

Concluyendo en que la mayoría de los edificios construidos con las tecnologías proporcionadas por su tiempo están condenados a desaparecer.

Sato nos alienta a considerar la demolición de la arquitectura como un acto arquitectónico más. Mostrándonos un ejemplo de esta sensibilidad con las palabras de la viuda de Erich Mendelsohn que asumía con naturalidad la demolición de los Almacenes Schocken en Stuttgart en 1.960.

Louise Mendelsohn decía de su marido:

“Cuando un edificio había sido construido, Erich terminaba con él. Su espíritu siempre aspiraba a cosas por venir.”

O el mismo Le Corbusier para el que, cuando un edificio no funciona debería desaparecer:

“Del pasado tiraría todo, salvo lo que aun sirve”

Para evitarlo sería necesaria la introducción de mecanismos en el proceso de proyecto que fueran capaces si no de revertir esta dinámica entrópica, si de retardarla.

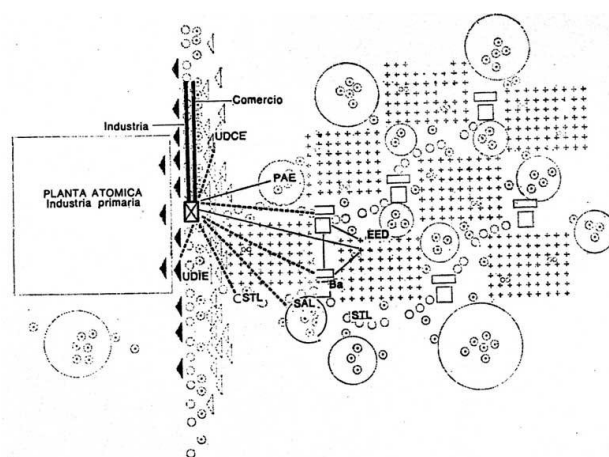
Algo que ya apuntaba **Cedric Price** en 1.996:

“...introducir en el proceso de proyecto factores como el tiempo, la transformación y la reubicación temporal...La flexibilidad constructiva, o la obsolescencia planificada.”

En definitiva, no considerar la arquitectura como algo finalista, inmutable o estático, sino como algo transformable y adaptable en el tiempo. Con capacidad de crecer o menguar, de cambiar de forma o de función. En definitiva de participar con y para la sociedad.

Estos mecanismos debieran ser apriorísticos y considerarse desde el inicio en cualquier proyecto de arquitectura. Y sin duda serían el objeto idóneo para la realización de un estudio particularizado sobre metodologías del mismo.

Pero nuestra tesis se centra en un mecanismo “a posteriori”, en qué hacer con lo hecho, en contextualizar primero, y señalar después, los caminos para la definición de un mecanismo de acción positiva sobre el espacio de la ruina moderna.



(Fig. 22)

Ya se ha contextualizado lo suficiente este concepto como para que el lector atento tenga, a estas alturas, una idea bastante aproximada de lo que el término “**Nostalgia Operativa**” connota.

Como partícipe de la sensibilidad del “metamodern” la nostalgia operativa se define como una **dialéctica** que ya hemos visto, comparte más cosas con el “negativismo” de la Escuela de Frankfurt que con el “idealismo absoluto” de Hegel. Pero que no es ni lo uno, ni lo otro.

La nostalgia operativa pretende ser eminentemente positiva. Debe serlo para revertir esa condición entrópica imperante en el panorama arquitectónico y cultural contemporáneo. Pretende ser positiva y concreta y quiere encontrarse sus bases filosóficas en la dialéctica propuesta por el matemático y filósofo francés **Gastón Bachelard**.

Es curioso como Gastón ha sido uno de los primeros vectores de contenido que han guiado desde el principio la investigación. Fue su “**Poética del Espacio**” (1957) una de las primeras referencias bibliográficas de la misma. Y, aunque pronto se superó su lectura por otras más vanguardistas y contemporáneas, es gratificante observar cómo, al final de la misma y en la necesidad imperiosa de encontrar un marco teórico y filosófico más legitimador que la mera actitud de vanguardia, volvemos a acudir al maestro francés autor de la “**filosofía de la ciencia**”.

Él nos aporta las directrices exactas de nuestra nueva metodología en su libro “**La filosofía del no. Ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico**” publicado para Presses Universitaires de France en 1940.

En palabras del propio Bachelard:

“La filosofía del no, no es psicológicamente un negativismo y tampoco lleva, frente a la naturaleza, al nihilismo. Procede de una sensibilidad constructiva. Pensar bien lo real es aprovecharse de sus ambigüedades para modificar el pensamiento y alertarlo. Dialectizar el pensamiento significa aumentar la garantía de crear científicamente fenómenos completos, de regenerar todas las variables que la ciencia, como el pensamiento ingenuo, había descuidado”

Bachelard se sitúa, como nosotros, en la superación del debate “empirismo-racionalismo”, que se corresponde en términos filosóficos al nuestro de “modernidad-postmodernismo”. Enunciando, para ello, el concepto de **“materialismo racional”** o **“racionalismo aplicado”**.

“Todo lo más que puede esperar la filosofía es llegar a hacer complementarias la poesía y la ciencia, unirlos como a dos contrarios bien hechos”

Hablo, sin duda también, del espíritu que ha dado nombre al máster, del que ésta tesis es conclusión. Su título, lo recuerdo, era **“El Pragmatismo Utópico”**. Nada más gratificante que encontrarnos al final del camino resolviendo los problemas planteados.

Así que, ésta será también la sistemática de nuestra Nostalgia Operativa, ésta será su dialéctica. Una nostalgia que sea capaz de activar la ética y a partir de ella operar en el desastre. Un nuevo romanticismo, un “romanticismo pragmático” o un nuevo funcionalismo, un “funcionalismo poético”. El giro hacia la ética, nos devuelve a un racionalismo atemperado que nos debe reconectar con la historia colectiva.

Y parece, evidente, tras el camino recorrido, que es necesaria una redefinición de nuestra relación con la arquitectura moderna si lo que queremos es conservarla. Sin la intención de ser taxativo, pero ante la necesidad de cerrar el discurso, estructuraré en tres estrategias básicas la sistemática del nuevo romanticismo al que apelamos.

Hay que señalar su naturaleza inclusiva y ordinal, esto es que la segunda debe incluir a la primera y la tercera a los dos anteriores. Como la estructura misma de un proyecto constructivo en el que la fase de ejecución incluye irremediablemente, el proyecto básico y este, a su vez, el anteproyecto.

Las tres estrategias son:

1. REAPRENDER. Contextualizar y poner en valor, estudiando con sentido histórico, los conceptos descritos de obsolescencia, entropía y mortandad, para el caso particular. Cuantificando, con ello, el grado de autenticidad y valor de los restos.

Tratamos de responder a preguntas como:

¿Por qué debemos conservar esta ruina?

¿Perdemos autenticidad en ello?

¿Cuánta autenticidad estamos dispuestos a perder?

2. REPROGRAMAR. Es necesario entender que, aunque deseable, sólo el valor patrimonial de un edificio, no basta para la intervención sobre su ruina. Lo que realmente activa su recuperación es su puesta en servicio para la sociedad. Recuperando una utilidad real, práctica y compartida. Nos preguntaremos ahora:

¿Para qué rehabilitar esta ruina?

¿Cómo la podemos usar?

¿Quién la puede necesitar?

3. REFORMALIZAR. Explicitar formalmente la discontinuidad temporal entre la edificación original y su reconstrucción. La nueva intervención, debe aportar, nuevos elementos de tal manera que la visión del conjunto propicie la provocación frente a la evocación. Responderemos a preguntas como:

¿Qué debemos conservar y que no?

¿Cuánto puedo modificar?

¿En qué grado debo intervenir?

En la dialéctica "Nostalgia Operativa". El primer término acomete la comprensión de los restos y el segundo su reprogramación. Mientras que para la reformatización se activa la yuxtaposición de ambos.

La nostalgia operativa:

NO ES evocar sino provocar.

NO ES rehusar sino re-usar.

NO ES dialogar sino discutir

NO ES prender sino comprender

ES contradicción frente a simulacro

ES curiosidad frente a melancolía

ES entalpía frente a entropía.

ES dinámica frente a estática.

Manifiesto Metamodernista.

ShiaLabeouf.

1. Reconocemos la oscilación como el orden natural del mundo
2. Debemos liberarnos de la inercia resultante de un siglo de ingenua modernidad y cinismo postmoderno.
3. El movimiento se provocará, a partir de ahora, mediante una oscilación entre posiciones diametralmente opuestas. Como las polaridades de una gran máquina eléctrica que propulsará la acción del mundo.
4. Reconocemos las limitaciones inherentes a la experiencia y la futilidad de cualquier intento de trascender sus límites. Pero ponemos todo nuestro empeño en intentarlo como si esos límites pudieran, efectivamente, ser superados.
5. Somos nostálgicos tanto en cuanto somos utópicos.
6. Las nuevas tecnologías permiten la experiencia simultánea y la multiplicidad de posiciones.
7. Si la ciencia busca la elegancia poética, los artistas pueden asumir la búsqueda de la verdad. Debemos abrazar la síntesis entre ciencia y poética y el realismo mágico.
8. El error genera sentido
9. Proponemos un romanticismo pragmático como soporte ideológico.
10. El metamodernismo es ironía y sinceridad, ingenuidad y saber, relativismo y verdad, optimismo y duda. Es la búsqueda de una pluralidad de horizontes diferentes y esquivos. ¡Debemos ir hacia delante y oscilar!

ANEXO-OBRAS

Enric Miralles y Carmen Pinós

Instituto La Llauna, Badalona, 1984-86

www.mirallestagliabue.com

www.cpinos.com

Luis Masilla y Emilio Tuñón

Centro de Documentación de la CAM, 1994-2002

www.mansilla-tunon.com

Oscar Tusquets

Polideportivo Daioz y Velarde, 2004

www.tusquets.com

WillAlsop

Sharp Centre of Design, Toronto, 2004

www.all-worldwide.com

ExitArchitects

Centro Cívico Antigua Prisión de Palencia, 2007-11

www.exit-architects.com

Bjarke Ingels

Chicago Navy Pier, 2012

www.big.dk

Herzog de Meuron

Elbphilharmonie Hamburg, proyecto 2003, obra 2016

www.herzogdemeuron.com

Lacaton & Vassal

FRAC, Nord-Pas de Calais, Dunkerque, 2013

www.lacatonvassal.com

Erie Canal Harbor

Luminous Shots Of Grain Elevators, Buffalo, 2014

www.cutylab.com









BIBLIOGRAFIA

Libros

1. Kevin LYNCH.
“De qué tiempo es este lugar” (1972)
Gustavo Gili, Barcelona, 1975
2. Hans-Georg GADAMER
“La actualidad de lo bello” (1977)
Editorial Paidós, Barcelona, 1991
3. Jean BRAUDILLARD.
“Cultura y Simulacro” (1978)
Editorial Kairos, Barcelona, 2007
4. Reyner BANHAM.
“La Atlántida de Hormigón” (1989)
Editorial Nerea, San Sebastián, 1989
5. José Luis BREA
“Nuevas estrategias Alegóricas” (1991)
Editorial Tecnos, Madrid, 1991
6. Fredric JAMESON.
“El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado” (1991)
Editorial Paidós, Barcelona, 1991
7. Jean Clarence LAMBERT.
“El Reino Imaginal” (1991)
Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1993
8. Isaiah BERLIN
“Las Raíces del Romanticismo” (2000)
Editorial Taurus, Madrid, 2000
9. Fredric JAMESON
“Arqueologías del futuro” (2005)
Ediciones Akal, Madrid, 2009
10. Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN
“Autenticidad y Monumento” (2013)
Abada Editores, Madrid, 2013

Ensayos

11. Bernard TSCHUMI
"Arquitectura y Transgresión" (1976)
12. Miguel Angel ALONSO DEL VAL
"Ortodoxia, heterodoxia y la crisis de la conciencia moderna en Arquitectura" (1988)
Revista de Edificación
13. Jorge Luis MARZO
"La Ruina: El Arte en la era de su congelación" (1991)
Conferencia
14. Celeste OLALQUIAGA
"Las Ruinas del Futuro" (1999)
Conferencia en el Centre for the Study of American Architecture of Columbia University
15. Christopher PRENDERGAST
"Modernidad, la palabra clave" (2004)
16. Alberto SATO KOTANI
"Demolición y Clausura" (2005)
Revista ARQ nº58
17. Esperanza MARRODAN CIORDIA
"De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo" (2007)
18. Juan CALDUCH CERVERA
"El declive de la arquitectura moderna: deterioro, obsolescencia y ruina" (2010)
Revista PALAPA, Nº 2, 2009, pp 29-43
19. Timoteo VERMEULEN & Robin VAN DEN AKKER
"Notes on Metamodernism" (2010)
Journal of Aesthetics & Culture
20. Fernando CASQUEIRO, Silvia COLMENARES, Nicolás MARURI, Antonio MIRANDA y Rafael PINA
"Arquitectura y Transformación" (2011)
International Conference for the 20th Century Architectural Heritage, Madrid, 2011

Fotografías

Portada. Elbphilharmonie Hamburgo. 2003-2016

Herzog& de Meuron

herzogdemeuron.com

1. Fotograma final de la película
"El Planeta de los Simios" 1968
Franklin J. Schaffner.
"Looking Back at Planet of the Apes." Matt Goldberg
2. Fotografía de la ciudad abandonada de SanzhiPod City, Taiwan. 2010
tectonicablog.com
3. Proyecciones en el Atlantic Wall. 1994-95
Magdalena Jetelova
Jetelová.de
4. Fotografía Bocaminas. 1974
Bernd&Hilla Becher. Propiedad Tate Gallery
Tate.org.uk
5. Fotografía/Scanografía "MustHave" 2010. 12LVES. **Michel Tompert**
Michael Tompert.com
6. Distintos carteles anunciadores de eventos.
7. Fotografía edificio "Kraftwerk" de Berlín. 2010
kraftwerkberlin.de
8. Cartel Máster de Postgrado.
Universidad Delft 2014-15
designaspolitics.nl
9. Oleo sobre lienzo "EarlyMorningHours Of TheNight", 2003
Kaye Donachie
Maureen Paley Gallery
10. Collage "Weneversleep", 1998.
David Thorpe
Saatchi Gallery
11. Cartel de campaña "Yes we can", 2008
Barak Obama.
Wallpaper "Yes is more", 2012
Bjarke Ingels
ilikearchitecture.net
12. Oleo sobre lienzo. "Mar de Hielo", 1823-1824.
Caspar David Friedrich
Hamburgo kunsthalle
Escultura en el agua. "Shelies", Bahía de Oslo 2010.
Monica Bonvicini.
Erick Berg

13. Oleo sobre lienzo. "El caminante sobre el mar de nubes", 1818
Caspar David Friedrich
webgallery of art
 Cartel de la película "Oblivion", 2013
Joseph Kosinski
labutaca.net

14. Caricaturas
 Hegel. Ilustración de **Cido Gançalves** *ciddogonn.blog.uol.com.br*
 Enmanuel Kant, ilustración de **Toni Dagostinho** *acaricaturado brasil.com*
 Theodor Adorno. Ilustración de **David Levine** *levine.sscnet.ucla.edu*
 Gaston Bachelard, ilustración de **Vasco**
publico.pt

15. Fotografía Horno de Cal, Harlingen, NL 1963.
Bend and Hilla Becher
Museo de Múnich

16. The Wynant House. St Gary, Indian. 1917
F.L.I. Wright.
West Janz, onesmallproject.org (2005)

17. Villa Savoye, Poissy, 1931
Le Corbusier
Victor Gubbins, e-architect.co.uk (1965)

18. Parador Ariston, Mar de Plata. 1948
Marcel Breuer
Ekain

19. Pabellón de Bruselas, Casa de Campo, Madrid, 1959
J.A. Corrales y R.V. Molezún
Luis Bretón Belloso (2013)

20. House II. Vermont, Connecticut, 1969
Peter Eisenman
cornell AAP

21. Anuncio "More Power to you", 1958
American Independent Electric Companies

22. Atom Project, 1968
Cedric Price
Cedricprice archivo, cca.qc.ca



TFM mpaa5 etsam

